



# REVISTA SENTIDOS DA CULTURA

BELÉM-PA | ANO 3 | N.5 | JAN-JUN 2017

## POÉTICA PÓS-ANTROPOFÁGICA EM TEMPOS TARDIOS

*POST-ANTHROPOPHAGIC POETRY IN LATE  
TIMES*

Nádia Barbosa

### Resumo

Este ensaio empreende um olhar às implicações temáticas e formais da linguagem da prosa de ficção brasileira, na virada do século XX para o XXI. A variedade de dicções que se impõe na cena literária hoje no Brasil ilumina questões da contemporaneidade e lança luzes à história recente do país. O texto literário, hoje, se constitui e se afirma como espaço dialógico de heterogeneidade, em que se criam diversos pontos de interseção entre a literatura e outras linguagens. Ao final, percebe-se uma rica produção sinalizadora de ultrapassagem dos paradigmas modernistas, nomeada no texto de *pós-antropofágica*, que, como correspondência estética e em consonância com a temporalidade brasileira, reivindica um novo não submetido à modernidade internacional.

**Palavras-chaves:** literatura contemporânea; modernidade; dicções pós-antropofágicas; contemporaneidade.

### Abstract

The essay attempts to explore the thematic and formal implication of the Brazilian fiction novel at the turn of the 20<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century. It implies a variety of dictions imposed on the Brazilian today literary scene, which enlightens

issues of the contemporaneity and elucidates the recent history of the country. The confrontation between the fictional text and its narrative strategies is privileged. The literary text, nowadays, constitutes and affirms itself as a dialogic space of heterogeneity in which a variety of intersection points between the literature and other languages is created. At the end, we can see a rich production, which points beyond modernist paradigms, named in the text as *post-anthropophagic* that, according to the Brazilian temporality, demands a newness, which is not submitted to the international modernity.

**Key-words:** contemporary literature; modernity; post-anthropophagical dictions; contemporaneity.

Hoje no Brasil são diversas as formas que o romance de ficção assume, no corpo a corpo com os novos modos de produção cultural, com o novo horizonte técnico, enfim, com a multiplicidade de situações que a vida contemporânea propõe, nestes tempos de violência social, ceticismo político e fascinação tecnológica.

Em vista disso, este artigo foi planejado para mostrar que a rica pluralidade que a contemporaneidade impõe pode ser desmembrada em dicções e tendências literárias que formam tipos diversos, que, por sua vez, ligam-se a problemáticas do mundo cultural em que vivemos. Uma semiologia literária, nesse sentido, constitui ao mesmo tempo liberdade e determinação, pois se abre para um conjunto de possibilidades criativas que só são possíveis como respostas à situação articulada por ele próprio, assim como desenha limites últimos de prática que constituem também os limites do pensamento e da projeção imaginativa da temporalidade em que está circunscrito.

Longe de querer fechar questão e de concluir o assunto, pretendo me remeter a certas recorrências observadas nesse conjunto representativo para o qual se abre a ficção contemporânea e fazer algumas reflexões em torno delas. Decerto, essas recorrências resultam da matéria comum de que os escritores se valem: a linguagem, entendida aqui na sua complexidade de, ao mesmo tempo, autônoma e histórica, que, embora plasmada e trabalhada livremente por dicções bem diversas, conserva, organicamente, traços de sua temporalidade. Esses traços, trabalhados de maneira peculiar por cada autor, são os responsáveis pelas recorrências a que me refiro, longe de serem definitivas, em nível de referências e padrões.

Observada a literatura de autores como Bernardo Carvalho<sup>1</sup>, percebe-se que a ficção brasileira investe, hoje, na concisão, na fragmentação, na perplexidade, nos sentimentos fortes. Uma literatura de fissuras e de arrebatamento, e não de claridade e de ação linear.

Sob o signo do ornitorrinco, nossa prosa *pós-anthropofágica* ultrapassou o projeto oswaldiano. Fizemos, sem melancolia, a “Revolução Caraíba”, como *bárbaros* benjaminianos, neste país pós-moderno, que se vê presente no texto, em metonímia, atravessado, ambíguo e impreciso, deixando em suspense as certezas do leitor, que já não pode mais confiar nem em quem narra, nem em

---

<sup>1</sup> Autor de *Teatro, Os Bêbados e os sonâmbulos, As iniciais, Medo de Sade, Nove noites, Mongólia e O sol se põe em São Paulo*, editados pela Companhia das Letras.

quem escreve. Uma ficção impura, “pagã”, que transita em vários *topos* sem fixar-se a nenhum.

Pluralidade temporal, relativização das certezas e a morte das utopias constituem sintomas dessa literatura. O ceticismo epistemológico é uma característica da nossa época. Uma época de acentuada descrença, que por vezes, leva ao extremo o desencantamento do mundo. Cada vez mais, ao longo do século XX e no agora, o homem percebe que a razão técnica não necessariamente conduz a um futuro iluminista. Então, além da morte de Deus, fala-se do fim do próprio homem tal como a modernidade o concebeu. O homem matou Deus e colocou, em Seu lugar, a razão, com o objetivo de conseguir a autonomia. No entanto, foi a razão que se autonomizou, tomando o lugar de Deus. Penso ser isso um grande impasse: a razão passou a constituir uma ordem acima do homem, incompreensível, às vezes paranóica, uma lógica própria, que pode nos parecer completamente ilógica, como não cansam de repetir os personagens da ficção de Bernardo Carvalho, por exemplo. Também a morte das utopias, aludida por Milton Hatoum<sup>2</sup>, está relacionada a este tempo.

Por outro lado, a pluralidade temporal também se constitui num sintoma da linguagem, que a utiliza para se contrapor à história homogênea e para mostrar que, no Brasil, como na América Latina, a idéia de uma relação causal entre presente, passado e futuro nunca deu conta de sua realidade multifacetada, marcada pela convivência de tempos diversos.

<sup>2</sup> Autor de *Um certo Oriente, Dois Irmãos, Cinzas do Norte e Órfãos do Eldorado*, também editados pela Companhia das Letras

Nesse caso, essa pluralidade se contrapor à visão hegeliana da história que predominou no Ocidente, ao longo da modernidade iluminista. Isso é sentido na escritura de alguns autores contemporâneos.

Outro fato que chama atenção na cena literária brasileira hoje são as impurezas dos textos, que dialogam ou se misturam a linguagens variadas, discursos e gêneros. Há, também, entre os escritores, perspectivas comuns de simular, no espaço lúdico da linguagem, identidades mutantes que se redesenham de forma contínua e permanente, ou fazem-se alusões a elas, em nível do sujeito *esquizo* e lacerado; de tratar da cidade moderna, *locus* trágico e global da virada de século; ou de uma região ou de uma nação, “comunidades imaginadas”, sem “pertencimentos”, múltiplas e planetárias. Nesse jogo, é óbvio, cada escritura agiliza uma organização própria, em consonância com os objetivos estéticos que acolhe.

Nesse sentido, alguns casos mais radicais, entre eles o discurso de Bernardo Carvalho, principalmente em seus primeiros romances, e o de Luiz Ruffato<sup>3</sup>, em quase toda sua obra, podem ser citados como exemplos. Esses autores se valem da prática da montagem cinematográfica, da fotografia e do teatro, fazendo com que seus textos resultem da atividade de seleção e reutilização de elementos heterogêneos de natureza diversa. Na verdade,

<sup>3</sup> Autor de *Os sobreviventes* (Boi Tempo Editorial), *Eles eram muitos cavalos* (Ed. Record), *De mim já nem se lembra* (Ed. Moderna), *Mamma son tanto felice: inferno provisório vol. 1* (Ed. Record), *O mundo inimigo: inferno provisório, vol. 2* (Ed. Record), *Vista parcial da noite: Inferno provisório, vol. 3* (Ed. Record)

nessas escrituras, o que se observa é uma concepção de objeto artístico decorrente de recodificações transformadoras que implicam a mistura de recortes discursivos de procedências variadas. Esses elementos capturados têm um tempo de duração relativo, móvel, por vezes são permutados ou assumem novas configurações, revelando o caráter provisório do confisco.

As soluções de jogo que essas escrituras mantêm com as formas padronizadas promovem a convivência tensa de múltiplos gêneros. Essa ambivalência faz parte da própria estrutura aberta das narrativas, que não se submete a nenhum esquema unificador. Daí provir a tática do logro, de um tipo de paródia em que nada é sério e tudo é, ao mesmo tempo, afirmado e negado: natureza da poética cujo sentido estabelece uma relação de afirmação e negação com seu referente, o que faz desses textos, também, um exercício de metalinguagem.

Na verdade, o que se observa é uma elisão de expedientes institucionalizados por parte das diversas manifestações artístico-literárias, que optam pela multiplicidade de estilos, pelo amálgama de técnicas, ao trazerem para si um caráter heterogêneo e multidisciplinar. Pintura, música, teatro, cinema e referências textuais se freqüentam na cena aberta do texto, que perde, assim, a aristocrática unicidade.

Com as mudanças na estrutura narrativa, os autores se reportam, muitas vezes, a modos de estruturação da indústria cultural, juntando ao código literário elementos de

outros códigos, percebe-se tal sintoma na escritura de Zulmira Ribeiro Tavares<sup>4</sup>, especialmente em seu *Cortejo em abril*, embora o faça às avessas, em tom irônico, crítico, tal como o faz Ruffato, em certos fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*.

Geralmente, em todos os textos observados, a rede de articulações que funda a via intertextual não é nada linear, pelo contrário. Neles podem ser percebidos anacronismos, retornos, inversões, colagens diversas, cruzamentos de linguagens, expedientes que, quase sempre, resultam inovação na maneira de abordar o revisitado e de burlar o instituído. O que se pode mapear é semelhante a um processo de repetição com diferença. Com isso, uma tensão maior é gerada na escritura que parece brincar, em alguns casos, com a noção de autenticidade, como faz Bernardo Carvalho, em *Medo de Sade*. Essa “originalidade” deslocada é consequência, talvez, da audácia com que esses textos são construídos, particularmente aqueles que se constituem como simulacro - nestes termos, destaque para *Teatro*, de Bernardo Carvalho e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato -, e de como operam a mixagem dos discursos apropriados, de maneira a viabilizar esteticamente a apreensão.

Todas essas misturas textuais urdidadas, cada uma à sua maneira, além de tornarem problemática a fatura literária e provocarem um

---

<sup>4</sup> Autora de *O japonês de olhos redondos* (Paz e Terra), *O mandril* (Ed. Brasiliense), *O nome do bispo* (Ed. Brasiliense), *Café pequeno: romance* (Ed. Companhia das Letras), *Cortejo em abril* (Ed. Companhia das Letras) e *Jóias de família* (Ed. Companhia das Letras)

debate em torno do estatuto da literatura, parecem-me aludir, por via da estruturação do texto, a uma subjetividade própria desta época, à medida que essa multiplicidade de vozes que se manifestam por seu intermédio articula-se às forças que atuam no sistema cultural contemporâneo “dobradas” pelo sujeito desta contemporaneidade, que experimenta o solapamento e o descentramento. Nesse *mix* textual, parece não bastar a plasmação daquele sujeito em personagem, visto que aquela subjetividade se confunde com o corpo da narrativa, sua estruturação, que problematiza um *status* em processo contínuo, impuro, não fixo, impermanente, instável. O texto é, ao mesmo tempo, evidência de solapamento e resistência à experiência autêntica, centrada, “original”.

Enquanto linguagem do sujeito contemporâneo, a escritura põe em evidência sua subjetividade, sua irracionalidade, suas carências e degradações, o que faz declinar de modo considerável a idealização sublimadora com a qual a tradição sempre envolveu a obra.

Em vista disso, a literatura como reveladora de mundos desvela-nos o ingresso desse sujeito migrante em uma nova racionalidade, a da incerteza, que considera as probabilidades e possibilidades do mundo um lugar de novidades. Se, por um lado, há um fluxo globalizante, por outro, vivemos em estado de realidades múltiplas, que provêm, entre outras coisas, da grande diferença sociocultural e do avanço delirante da tecnologia, os quais atuam como forças alimentadoras de subjetividades.

Assim sendo, essas narrativas, valendo-se de uma liberdade “pagã” - pois “*Nunca fomos catequizados*” (ANDRADE, 1994), do ponto de vista estético, emparelharam-se, por certo tempo, à antropofagia oswaldiana para ultrapassarem-na, neste agora, quando estão para além de uma justaposição de elementos diversos do sistema cultural, e já alcançam, há muito, uma suma cultural em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrerem uma operação desmitificadora. O que se observa no leque das dicções apresentadas ao cenário brasileiro hoje é um projeto contínuo que se localiza na linha de ultrapassagem da “devoração” modernista.

Observa-se, a exemplo disso, que o descentramento levado a cabo por alguns desses autores ultrapassa a técnica de paródia praticada pelos modernistas, pelo menos, até a década de 1970. E isso devido a alguns motivos.

Em primeiro lugar, o programa modernista articulava a noção de identidade cultural baseada no reconhecimento de estruturas nacionais que se opunham de forma radical à noção de transplante cultural. A atitude antropofágica, proclamada no “Manifesto” de 1928, já presentificava a tensão entre o coloquial e a voragem, entre a estética tradicional e o novo sentido da arte. Entretanto, o *boom* antropofágico oswaldiano, a partir das construções parodísticas, era ainda uma atitude redutora, na medida em que a eficácia estética se baseava na contestação imbuída de nacionalismo e utopia. As vanguardas

modernistas, nessa perspectiva, assumem a estética do choque e de ruptura.

No início do século XX, a consciência moderna partia de três pressupostos que hoje o mundo não pode subscrever, ou seja, a idéia de uma ruptura radical com o passado e com a história, e o começo de uma nova era; a concepção racionalista da história como triunfo sobre a razão; e a crença no progresso. Para os primeiros vanguardistas, a ruptura com o passado, a ordem racional da cultura e a idéia de progresso estavam relacionadas, conforme Eduardo Subirats (1991, p.13), à “liberdade e paz social”; hoje, à angústia, à insegurança e ao sentimento de não-liberdade.

Enquanto para as vanguardas o desejo de ruptura vem acompanhado de uma ideia essencialista e utópica, na pós-anthropofagia o desvio é entendido como processo.

No Modernismo, ainda reside alguma forma da natureza, do ser, do velho, do arcaico. No trânsito pós-anthropofágico o referente é um mundo no qual a natureza se foi para sempre, e a cultura se tornou uma segunda natureza. Se a antropofagia cultural, empreendida pelos modernistas, garantia, de certa forma, uma identidade nacional, hoje, o ato pós-anthropofágico, identificado nessas escrituras, não tem mais esta intenção. A preocupação é com um dispositivo discursivo que represente a diferença como identidade. Vide *Mongólia*, o romance do não-lugar, de Bernardo Carvalho, a São Paulo vista sob o olhar de Ruffato em *Eles eram muitos cavalos* e, ainda, a Manaus de Hatoum, em *Dois irmãos*.

A ironia da narrativa consiste em expor a precariedade dos sistemas simbólicos que atuam para expressar e modelar o mundo, igualmente para expressar e modelar o comportamento.

Assim como o projeto modernista incitava uma atitude brasileira de “devoração” dos valores europeus, na intenção de superar a civilização “falogocêntrica”, os textos dos autores aqui sinalizados buscam desintegrar os valores que normatizam e modelam a conduta. O ato pós-anthropofágico, aqui, não significa apenas uma apropriação dos valores do outro, mas a expropriação do poder do outro que nos subordina aos seus modelos.

O processo intertextual pós-anthropofágico, nesses textos, diz respeito a um discurso aberto que fala por meio de “*todas as máscaras estocadas no museu do imaginário*” (ANDRADE, 1994) de uma cultura que agora se tornou global. Isso pode ser visto numa série de intertextos que fazem referências à arte e à literatura mundial.

Há, todavia, séries intertextuais dessacralizadoras do passado histórico literário. Desse prisma, observa-se o outro formato dado às narrativas cujo pano de fundo é a história do país. Estas, ao se mostrarem com traços meta-historiográficos, que se misturam a outros de outra natureza e propósito, ironizam a história e solapam o passado literário. O exemplo disso pode ser observado em *Cortejo em abril*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Resumo de Ana*, de Modesto Carone<sup>5</sup> e em *Dois irmãos*, de Milton

---

<sup>5</sup> Autor de *Resumo de Ana* (Ed. Companhia das Letras) e *Por trás dos vidros* (Ed. Companhia das Letras)

Hatoum. O novo, nesses textos, é o fato de que não são mais narrativas históricas tradicionais e lineares, mas reintérpretes do passado e da literatura, que lançam mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a invenção de situações, alteração de fatos, deformação de perspectivas, em que convivem personagens reais e fictícios; subvertem as categorias de tempo e espaço, usam meias tintas, subtextos e intertextos. Essa ficção aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo característica do homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta sua versão de uma história possível. São textos que também pretendem questionar a veracidade do discurso histórico assim como se autoquestionar, ao dobrarem-se sobre si mesmos, para desmistificar a representação e frisar a incapacidade de significar uma “verdade única”. Isso resulta em paródia, aqui entendida, à luz de Hutcheon (1991), como um análogo formal do diálogo entre passado e presente, e de uma forma de incorporar textualmente a história da literatura. Pois, no dizer desta autora, “o pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte ‘dentro do arquivo’ e esse arquivo é tanto histórico como literário” (HUTCHEON, 1991, p. 165). O resultado dessa contestação cria uma ruptura com qualquer contexto cultural estabelecido.

Para Huchteon (ibid., p. 58), a prática da paródia oferece, em relação ao presente e passado, “uma perspectiva que permite ao artista falar do discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado

por ele”. Nesse caso, a paródia tornou-se categoria daquilo que a autora chamou de “ex-cêntrico”, isto é, a ferramenta principal do discurso daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. A função social e política desse discurso consiste em dissipar as fronteiras geográficas de dominação e criar uma outra cartografia de identidade cultural menos rígida, interdiscursiva e “negociada”. Sob essa ótica, ganha destaque, no *corpus* deste ensaio, o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, cujo texto incorpora um tipo de paródia, que faz uso do cânone para, ironicamente, revelar sua rebelião, em relação ao abuso desse mesmo cânone.

Tratando do fenômeno para o qual toda obra se constitui em função das obras anteriores, Harold Bloom faz uma interpretação bastante curiosa da história literária. Conforme o autor, as obras intertextuais incorreriam numa angústia de influência, da qual todo poeta sofreria, e isso o levaria a modificar os modelos anteriores. Bloom (1991) vê a evolução literária como uma seqüência de conflitos de geração. Em *Cabala e Crítica*, o autor, embora não deixe de lado a sua teoria de que toda leitura é um ato de influência, faz uma observação bastante inteligente sobre o ato de ler. Bloom aproxima o ato da leitura ao canibalismo: “O que você é, é só aquilo que você pode comer” e “você é aquilo que lê” (1991, p. 106-7). Nesse sentido, a leitura seria uma expropriação ou um ato de desleitura.

A intertextualidade desvia o enfoque crítico da noção do sujeito/autor para a idéia de produtividade textual. O relacionamento entre

autor/obra é substituído pela tensão dialógica entre leitor/obra, “que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso” (BLOOM:1991,166). O autor também é um leitor que pratica o que Bloom chamou de desleitura. Nessa perspectiva, o ato de narrar, assim como o ato da leitura, deflagra um desejo pós-antropofágico.

Isso tudo parece sinalizar que essa estética pós-antropofágica vai corresponder às especificidades dos movimentos formadores da nossa economia e sociedade, que, se não são outros, em relação àqueles do chamado Primeiro Mundo, pelo menos funcionam de forma diferente, com dinâmica e tempos diversos, visto estarmos sabidamente na periferia.

Dessa forma, seria possível pensarmos que nossa própria conformação econômica e social seria campo fértil para o híbrido, o compósito, o descontínuo, o provisório. Nessa linha, a ficção brasileira das duas últimas décadas poderia então ser vista como um leque de opções temáticas e soluções estilísticas, que formam um desenho novo num cenário até então sempre recortado por duas linhas mestras: a da ficção urbana e a da regional.

O que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, por excelência o *locus* desta temporalidade, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia trágicas relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então e que regem a subjetividade contemporânea.

Terminado o regime militar, em 1985, é perceptível que, além de estabelecer um íntimo *tête-à-tête* com o mercado, a ficção abandona seu tom de “resistência” política e ideológica, predominante na década anterior – com seus testemunhos, confissões, romances-reportagens, “grandes narrativas” que tentavam dar explicações coesas da realidade vivida e/ou observada –, com um claro comprometimento “à esquerda”, e introduz outras soluções temáticas. É dessas soluções que surge a superação modernista, paradoxal, ambígua e ambivalente, uma brecha para que nossa realidade múltipla e descontínua encare sua complexidade e rediscuta os espaços, os tempos, a história e as subjetividades. São novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente, se não vinda de um outro lugar social, pelo menos de um outro ângulo, o que produz outras refrações discursivas.

Esses temas aparecem vazados em diferentes maneiras de encarar a linguagem quanto ao seu poder de representação: uma delas é a descrença na capacidade de dizer dessa mesma linguagem; a outra é a confiança na manutenção do discurso simbólico, mítico, e outra ainda é aquela que permanece centrada em grande parte no significante unívoco e na veracidade absoluta de um sujeito narrador íntegro. Na verdade, elas representam visões opostas do sujeito que se expressa na linguagem. Entre elas, um “desvio” estaria na primeira que vê esse sujeito como uma identidade descartável ou combinatória, que assume múltiplas máscaras, por um lado e por

outro sinaliza a “arbitrariedade do signo lingüístico” e a restrição de sentidos por ele determinada, obrigando à problematização da relação do texto com a realidade e, portanto, à valorização do processo de produção do texto. Essa vertente, levada ao extremo, redundaria no simulacro, pois não há mais possibilidade de contrapor o signo ao seu referente, portanto, restam apenas signos intercambiáveis, vazios de sentido, revestindo personalidades igualmente intercambiáveis, identidades descartáveis que, em última instância, aludem à linguagem dos meios de comunicação de massa. A exemplo disso, têm-se as escrituras primeiras de Carvalho e a de Ruffato.

Se a ficção brasileira contemporânea incorporou muitos traços daquilo que parece ser um consenso inicial a respeito do pós-moderno, que nomeio aqui de uma estética pós-antropofágica, como tradução das transformações políticas, sociais e culturais internas pelas quais vem passando o país desde os anos 1960, é bem verdade que ela incorpora também, a partir de sua situação geográfica e econômica periférica, aspectos que a ele se atribuem como uma lógica cultural internacional correspondente a um novo estágio do capitalismo.

Tal ultrapassagem pós-antropofágica deveria implicar consciência de nossa pós-modernidade. Consciência de uma realidade presente que se afasta ou já se afastou do passado. O pós-moderno, diz Lyotard, já está compreendido no moderno pelo fato de que a modernidade, a temporalidade moderna, comporta em si o impulso para se exceder num

estado que não o seu. Visto desse modo, o pós-modernismo tem interesse e pertinência na América Latina na medida em que cria as condições de se reformularem os vínculos entre a tradição, a modernidade e a pós-modernidade. Há a necessidade da inserção do novo em nossa cultura própria e não submetê-lo permanentemente à modernidade internacional. “O novo vinculado ao modelo europeu dominante será sempre o postulado do avanço, do progresso autoritário. Novo, entre nós, é o democrático” (RESENDE, 2006, p. 1).

Ao dar forma ao sincretismo pós-moderno, nesse ritual de ultrapassagem pós-antropofágica, o que se vê, na literatura brasileira contemporânea, como sintoma, é uma tendência a misturar história com ficção – aqui destaque, principalmente, Modesto Carone com seu *Resumo de Ana*, Zulmira Ribeiro Tavares, em *Cortejo em abril*, Milton Hatoum, em *Dois Irmãos* -; a dialetização do tempo e do espaço levada ao extremo pelo projeto estético de Luiz Ruffato, no texto aqui citado, e por Bernardo Carvalho em *Teatro, Os Bêbados e os sonâmbulos, As iniciais e Mongólia*; o imbricamento de autobiografia e ficção, já assumido por Milton Hatoum e, de certa forma, por Bernardo Carvalho, em *Nove noites* e de ficção e ensaio transparente nas narrativas curtas de Zulmira Ribeiro Tavares e velado na problematização da linguagem levada a cabo por todas essas narrativas observadas ao longo deste artigo; e mais, fatos, citações, jargões, resíduos, fragmentos devoram-se mutuamente em cena, de modo ubíquo e paradoxal.

Com isso, o ambiente da ficção se define como espaço pluridiscursivo, em que se alegorizam situações sociais, econômicas, políticas e culturais de um país inserido numa engrenagem planetária, global, ao mesmo tempo em que se tecem comentários de natureza estética e se incorporam à linguagem verbal referências e técnicas de diferentes linguagens, em alguns casos, como em *Eles eram muitos cavalos*, jogando com uma ampla coleção de variantes lingüísticas, inclusive casuais e não literárias, como receitas culinárias, orações religiosas, gravações de secretárias eletrônicas, cardápio, diploma de evangelização, etc., em operações de colagem, tal qual Duchamps nos *ready made*. A narrativa, na verdade, não conta, mostra, sugere.

Esse procedimento permite ao leitor o exercício da construção do sentido, o prazer de descobrir. Tudo é móvel no texto: as imagens, o narrador, o sentido. Da confusão de discursos, de fragmentos, de imagens que se freqüentam, que se revezam e se chocam, fica apenas uma impressão geral, prene de silêncios e de vazios, de onde mundos podem ser revelados. Tal processo de abalo da idéia de estilo desenraiza ainda mais a narrativa do solo da singularidade. A pilhagem e reciclagem dos discursos inventariados trazem a marca da diluição, típica dos tempos atuais. Essa atitude, ao esfriar o vigor da experimentação modernista e da peculiaridade estilística, *en course de relais*, entrega à escritura contemporânea o bastão para seguir adiante.

Por outro lado, no que tange à crítica literária dirigida a essas escrituras, tudo parece indicar que ainda carece de paradigmas novos e criativos. Observa-se, nesse sentido, dois tipos de crítica: uma vinculada à academia; outra, aos meios de comunicação de massa. A crítica ligada à academia de início parece viver um impasse quanto à valoração da obra de arte, em vista das transformações que colocaram em xeque os parâmetros estéticos da modernidade. Não há mais uma rígida oposição entre arte e não arte, assim como, na chamada "sociedade da imagem"; diluem-se também, cada vez mais, as fronteiras entre ficção e realidade. Ou seja, os critérios estéticos da modernidade, decorrentes da defesa da autonomia da arte, tributários da afirmação de categorias universais que estariam acima das contingências de ordem econômica, tornaram-se obsoletos num mundo marcado pela hegemonia das leis ditadas pelo mercado. Hoje há uma tendência de as produções culturais serem niveladas pelo poder das mídias, não escapam da lógica do consumo. Portanto, se não há mais um espaço bem definido para a arte, a crítica tem de repensar seu próprio lugar. De um lado, alguns acadêmicos que continuam trabalhando com os critérios da modernidade; de outro, em geral, os adeptos dos estudos culturais que revolvem outros paradigmas. Se os primeiros são criticados por terem uma visão obsoleta sobre a obra de arte, os segundos, a despeito de uma abordagem interdisciplinar e do esforço pela busca da formulação de novos objetos e perspectivas interpretativas, que dão conta da crescente complexidade da produção

cultural contemporânea, são acusados de contribuírem para indiferenciação entre o campo da arte e dos produtos da cultura de massa.

Entre essas duas correntes, há também os críticos que preservam, em certa medida, os critérios modernos, relativizando-os em reciclagens conceituais, com vistas a novos paradigmas. Já a crítica nos suplementos literários, embora haja exceções, como é o caso do caderno *Mais!* ou do *Caderno de resenhas*, ambos da *Folha de São Paulo*, costumam tender para a publicidade, submissa aos interesses das grandes editoras. Na verdade, à questão relacionada à crítica literária dirigida à produção recente caberia um ensaio à parte, quiçá um projeto investigativo, mais, por ora, atenho-me apenas a essas observações, ciente da carência de uma verticalização no assunto.

Para finalizar, pagã, “máquina desejanter”, processo destituído de convenções e espaço de ultrapassagens, é na perspectiva desses predicativos que posso afirmar o que seria a escritura nos tempos atuais: um espaço simbólico poroso, dialógico e heterogêneo, aberto ao paradoxo, ao dissonante, ao “outro” – o que habita o exterior em relação ao instituído –, ao que foge à lógica de uma visão purista. Isso autoriza colocar o texto numa condição de permeabilidade para nele introduzir o alheio, o excluído. Refiro-me às representações discursivas confiscadas de outros domínios da linguagem. Essa incorporação obsessiva do diferente implica, em poucas palavras, o reconhecimento e a valorização de uma ótica

pluralista, pós-antropofágica, consonante com nosso momento atual.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Documentos de cultura, documento de barbárie* (escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix: Editora de Universidade de São Paulo, 1986.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- CARONE, Modesto. *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHAMBERLAIN, Bobby J. Pós-modernidade e ficção brasileira dos anos 70 e 80. In: *Revista Iberoamericana*, no 164-165, vol. LIX, julho/dezembro 1993.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: D. P&A, 2003.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, São Paulo: Loyola, 1992.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- PEREIRA, Mário Eduardo C. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? In: *Revista Novos Rumos*, ano 16. nº 35, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- RESENDE, Beatriz. A cidade, a literatura e a tragédia. In: *Revista Insight Inteligência*. Ano VI, nº 22, p. 144-153, jul/ago/set de 2003.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.
- TAVARES, Z. R. *Cortejo em abril: ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- ZAJDSNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno: nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Gruphus, 1992.
- ZILBERMAN, Regina. Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional, in *Anos 90 – Revista do curso de Pós-graduação em História*, UFRG. Porto Alegre, no. 2, maio 1994.

Sobre a autora:

Nadia Regina Barbosa da Silva

Doutora em Literatura Comparada e mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura (UFF). Especialista em História Social (UFF), graduada em Letras (UERJ), História (UFF) e Economia (UFPA). Professora da Universidade Católica de Petrópolis, no curso de Relações Internacionais e de História e da Universidade Estácio de Sá, no curso de Letras.